فاعلية التكرار في شعر عبد الامير جرص

أ.م.د صفاء عبيد حسين الحفيظ
كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة بابل
dr.salhafeadh@gmail.com

تارا خالد خلف السلطاني
كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة بابل
Tarakhaled660@gmail.com

ملخص البحث:

أصبح من المعلوم أن النص الشعري العراقي التسعيني نص متنوع، ينفتحُ على حقل التجريب المتواصل، الذي لا يستقر ولا يهدأ ابداً، فقد شهد تحولات و تبدلات وعمليات خلق وتجديد ، أسهمت في الحفاظ على ديمومة ريادته، حيث استطاع هذا النص أن يحقق ثراء فنياً في مدة انبثاقه ،على يد ثلة طيبة من أبنائه الشعراء، ومنهم عبد الأمير جرص، الذي تشربت كتاباته الناضجة، غيث الابداع المنهمر على أرضِ القصيدة العراقية الغضرة. فبوصفه شاعر حداثي تعمّد خرق اللغة الشعرية المعيارية، موظفاً بنى وتركيبات جديدة، تحتوي على الكثير من المفارقات المتندرة والهازئة بالرثاثة التسعينية السائدة، وبهذا فرضت تجربته الشعرية عليه مفهوماً مائزاً للإيقاع، فهو لم يُول إهتمامه بالإيقاعات الخارجية، التي تقيده بربقة الضوابط العروضية الكلاسيكية، الناظرة للموسيقى الخارجية دون الداخلية، بل راح يوظف الإيقاعات الداخلية، مبتعداً عن المعيارية العروضية. وبالتتبع الأفقي والشاقولي للتجانس الصوتي في النصوص الشعرية لعبد الأمير جرص، نكتشف أن التكرار أسبغ على نصوصه طاقات تعبيرية هائلة، وحقق تآزراً بين مستويات الأسلوبية الأساسية الثلاثة (التركيبية والصوتية والدلالية)، وعضد فيما بينها، فلم يحضر فقط من أجل تحقيق تفاعل محوري بين أصوات القصيدة الداخلية والدلالات المعنوية، وإنمّا وظف التكرار لأغراض متعددة أبرزها التشديد على حاجة ملحة أو لإداء أمر معيّن بعيداً عن الوقوع في الرتابة، بسبب حسن التوظيف الأسلوبي للمتكررات، وبالأحوال كلها، عملت تلك التكرارات على إضفاء جماليات فنية وحركية إيقاعية على النصوص .

الكلمات المفتاحية : الأسلوبية، التكرار، عبد الامير جرص، الشعر العراقي الحديث

Abstract :

It's became known that the Iraqi poetic text is a diverse text , that opens to the continuous experimentation field which does not settle down or rest , This text that has seen many transformations , Alterations , Creation and re-creation operations that contributed at maintaining the continuity of its leadership , The '90s Iraqi Poetic text was able to achieve a great artistic richness during its emergence , By a good group of Iraqi poets , Including "Abdul Amir Jaras " , That his mature writings imbued the creativity pouring rain on the land of Iraqi poem fertile , and as a Modernist poet, and as a modernist poet, he deliberately breached the standard poetic language , Employing new structures and syntheses , That contains a lot of sarcastic Paradoxes of the '90s tattered prevailing situation , Thus, his poetic experience has imposed a distinctive concept of rhythm on him . He didn't pay his interest to foreign rhythms only , That constrains him with the prosodic classical standards , Which is interested in the external music not the internal , instead, he went on employing internal rhythms , Staying away from the standard prosody , And by the horizontal and vertical studying of the vocal homogeneity of the poetic texts of " Abdul Amir Jaras " , We discover that repetition is a special vocal phenomenon , That Attends vertically and horizontally , Creating rhythms that attend, according to the poet moral, psychological and creative formations , which its own Music stems from the expressive aesthetic effects , That enrich the poeticalness and outbursts both of semantic and interpretive energies.

key word: Stylistic ،repetition ،Abdul Amir Jaras ، modern Iraqi poetry

توطئة :

إن التكرار ظاهرة أسلوبية نامية داخل التراكيب اللغوية تعمل على ديمومة التماسك النصي والترابط المعنوي النفسي بين أجزاء القصيدة، فالتكرار علامة فارقة، يهدينا الى الميزة الإنزياحية التي يتحلى بها الأسلوب الأدبي، ولأن الشعر لا يُصنع من الأفكار فقط بل من الكلمات، كأصوات ذات أهمية كبرى في بث الحالة الشعورية، التي تكون قد تخاصمت في مدركات صوتية[1]، لذا استطاع عبد الأمير جرص أن يعطي تجربته الشعرية أبعاداً مغايرة عن طريق التكرار، لكونه يحوي إمكانات تعبيرية واسعة تغني المعنى وتجنح بالشاعر الى مرفأ الأصالة. فراح يوظفه بصورة واعية وعلى وفق ما يستدعيه السياق النفسي والجمالي والهندسي، رافعاً من مكانة النص الشعري [2]، حتى لا يصبح مجرد عبء أو حشو وتراكمات لا ضرورة لها[3]، أي إنه استخدم التكرار تقنية تنبثق من القصدية الفنية والواعية غير المتطرفة والمسيطر عليها من قبله، بوصفه شاعر واع، فلم يقع في مهاوي الابتذال أو يضيع في متاهات التكلف.

إن التكرار يستوجب استيلاد نغمات موسيقية شعرية داخل البنى النصية عن طريق اجتلاب عناصر متماثلة، تأتي في مستويات متداخلة، تكون بتكرار اللفظ نفسه أو بتكرار مقاطع تركيبية أو صوتية متجانسة، منبثة في مواضع مختلفة تثري إيقاعية القصيدة وتعزز موسيقاها هذا ما يجعل من التكرار أسلوباً فنياً، يؤدي وظائف إيقاعية وتوكيدية وإيحائية مختلفة، تخلق بتظافرها تراكيب لغوية شعرية متناسقة الإيقاع، متكاملة الدلالة عن طريق الارتكاز العام على لفظة أو عبارة أو جملة أو صوت، بعينها دون غيرها سواء أ كان بشكل شعوري أم غير شعوري، تبعاً لمناخ الشاعر الفكري والنفسي، الذي قد يشاركه فيه المتلقي بصورة غير مباشرة. فالتكرار في القصيدة يجيء ممثلاً للبنية العميقة التي تحكم المعنى، كاشفاً لما يقف خلف الكلام، وما يتعلق بشخص المتكلم من تداعيات شعورية مختلفة، فيحضر بذلك مثل مرآة عاكسة للدفقات الشعورية المتراكمة في نفس الشاعر والمعبر عنها بصورة غير مباشرة [4] ومن هنا جاءت أهميته، لما له من طاقة فنية كبرى، تتجسد في توليد المعاني والصور المشبعة بالدلالات والإيحاءات، المتبلورة عن التجربة الشعرية الخاصة بالشاعر.

ولقد استثمر عبد الأمير جرص فاعلية التكرار الصوتية، التعبيرية والهندسية في بث الروح والانسجام، التي عملت على إغناء قصائده، ورفعت من قيمتها الأسلوبية والفنية، عن طريق مقدرته على رصف المكرور من الألفاظ والعبارات والمقاطع، مدللاً على أسلوبه المتفرد في تشييد معمار نصوصه. وسوغ هذا اتكاء (عبد الأمير جرص) على تلك الظاهرة، بوصفها مرتكزاً صوتياً قوي التأثير، مائز الحضور، يحقق توافقاً وانسجاماً موسيقياً في الحيز الشعري، دالاً على الوعي الفني لصاحبه، فلا يتخذ التكرار شكلا متوقعاً لدى جميع الشعراء ليتم الركون اليه، بل قد يأتي افقياً أو عمودياً، وقد يتحرك على السطح أو ينفذ للعمق، ويأتي تحركه عاكساً للمواقف النفسية والانفعالية لدى الشاعر، فكل حرف مكرر نترصده عند عبد الأمير مثلاً هو قضية تحتاج الى وقفات ومعالجات، الهدف منها هو النفاذ الى الدلالات النفسية المرتبطة بالدلالات الإيقاعية التي يتقصّدها الشاعر، ليلفت نظرنا الى حقيقة أو حالة ما، يُستحق الوقوف عليها، ولينبهنا الى الرسالة الشعرية التي تبناها.

إن التكرارات المتوالية تساهم في توليد معنى فوق المعنى المقصود، وتحقّق جمالية وحيوية عبر تغلغها في النص عفوياً، لتشكّل انزياحاً عن اللغة الطبيعية المعهودة، فنلحظ في قصيدة (مطر أسود)[5]، تكرر كلمة (شيء) تتابعياً (٤) مرات متتالية، منبئة عن حجم البؤس الذي اناخ بكلكل الشاعر، حيث يقول :

أتحدّث عن كلّ شيء

في الوقت الذي لا أعني

أي شيء

ولأننّي

قبل كلّ شيء

أرى كل شيء واضحاً امامي :

" السماء "

كنت أكره النظر اليها

لئلا تظنني تحتها

لم أكن لأصدق أني من تراب

حتى داسني

فالجمالية الصوتية هنا تحققت بطريقة استثمار التتبع الشاقولي لكلمة (شيء)، التي جاءت كتلخيص لمأساته، وكانطباع لما هو قارّ في روحيته، وشاهد على عبثيته، حيث أن ورود لفظة مكرورة بعينها، تحقق تنامي القصيدة موسيقياً ودلالياً، فضلاً عن إعطاء حركة ديناميكية، تقوم بإعادة هيكلة النص إبتداءً من لحظة ميلاده الى ميعاد اكتمال بنيته الشعرية، لتخدم بذلك الجانب الدلالي فيه. فـ(شيء) توسع حيز الدلالة وتنميها، وتفتح النص على احتمالات عدة، كائنة أو غير كائنة، لنجد أن عبد الامير جرص يتحدث عن كل شيء إلا أنه لا يعني أي شيء.

ولاشك في أن كلمة (شيء) التي دخلت على أغلب جمل النص، مكونة من حرفي (الشين والياء)، اللذين جاءا خدمة للدلالة الصوتية. فالشين الشجري المهموس الرخو صفته (التفشي) والانتشار. حيث إنّ بعثرة النفس أثناء خروج صوت هذا الحرف يضاهي الأحداث، التي تتم فيها بعثرة الرؤى والمواقف واختلاطها عند (عبد الأمير) هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن طريقة نطق (صوت الشين) المبدِّد للنفس بين شفاه مكشرة، إذا أخذت لكشرة أبعادها، كانت اصلح ما تكون للتعبير عن توهان الأمور واختلاطها مادياً ومعنوياً، بما يتوافق مع تدافع النفس عند خروج هذا الصوت. أما الياء الجوفي فهو يصلح أن يكون قعراً للمعنى، كما تصلح حفرة بالأرض أن تكون مستقراً لماء، لتشف عما يمور في الذات الشاعرة [٦]، ولتستنطق تلك الأحاسيس المتشظية، والمتدفقة عبر التمويج الملموس عند نطق الشين. كما أفادت الهمزة الحلقية الإنفجارية في نهاية (شيء) دلالة الحيرة كملمح صوتي بارز يوضح حجم التبعثر في نفس الشاعر و حدّته، لا سيما وأنّ كلمة (شيء) المكرورة قد وردت في نهاية الاسطر، جاعلة من القصيدة حديثاً نفسياً أو إلى النفس، محدثة انسجاماً وتناسقاً صوتياً دلالياً مائزاً، بعفوية في أثناء النص. ينبئ عن مقدرة الشاعر وأصالته في الملائمة بين اصوات اللغة والمعنى من جهة، ومن جهة أخرى بين الموسيقى والفكرة المراد التعبير عنها[٧].

وتشكل قصيدة (تقاويم سود)[٨] لوحة فنية إيقاعية زاخرة بدلالات جمة أساسها التكرارات المتوالية لألفاظ بعينها، فإذا ما أردنا النفاذ إلى جو القصيدة عن طريق الإحصاء، لمسنا أنّ الخبر المكرور (رأس) يغطي مساحة واسعة من بنية النص، وإن تكرره يُرسم على مستويين، تارة أفقياً وتارة أخرى يخترقها اختراقاً عمودياً، لينبئ عن سيادة هائلة :

يخرجُ ذبابٌ من رأسي ، هذا رأسُ الغربةْ

رأسٌ بلا رأسْ

رأسُ ذبابٍ منـهك ، رأسُ تقاويم سودْ

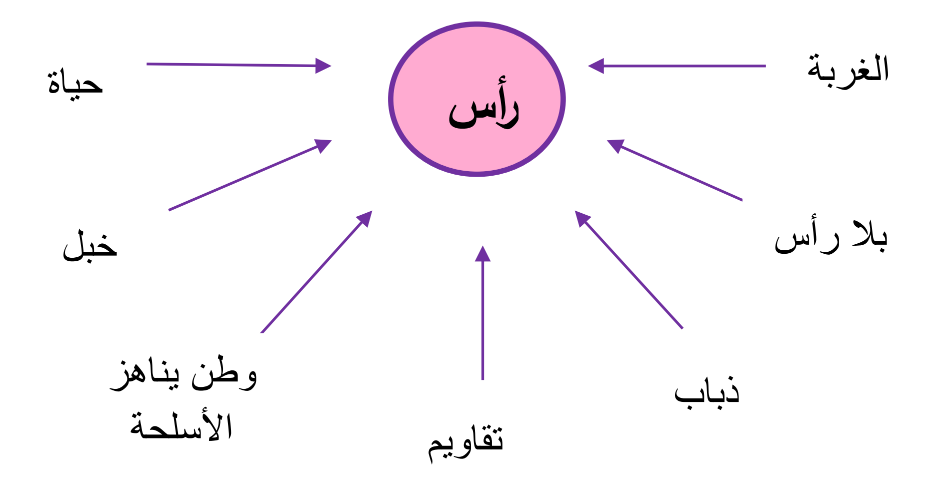
رأسُ وطنٍ يناهز الأسلحة والتقاويمْ

رأسُ حياةْ

ورأسُ خبل يخرجُ من ذبابِ أسودْ

فمنذ ولادة النص حتى اكتمال بنيته، نجد أن (رأس) قد تكرر (٩ مرات) ولفظة (ذباب) مرتين، إلا أن تكرر (رأس) قد تبرعم عنه ثلة من المعاني والدلالات الفرعية الكاشفة لحجم الصراع النفسي، المتولد بسبب الإلحاح الهائل على تلك اللفظة بعينها، التي تشير أساساً للقلق والتوتر وإلى التصدع النفسي، الذي جعل الذباب يخرج من رأسه صاحبه هذا ، الذي (لا رأس) له من شدة الانذهال وجعل تقاويمه تصطبغ بالسواد، تلك التقاويم الزاخرة بالأيام اللعينة، المنهكة، المنتهكة، المكتظة بالتعب، وهذا كله بوصف الرأس مركزاً لجولان الأفكار و تقلبها.

ولقد أسهمت الهندسة التوزيعية لـ(رأس) مع الإيقاع الداخلي المتولد عن تكرارها بنهوض النص شعرياً، وجعلت له توقيعياً نغمياً خاصاً ثرياً، أرفد الدلالة وأعطاها بعداً وتماثلاً صوتياً، فضلاً عن أن التربة الإيقاعية المختارة التي غُرست فيها الجمل الشعرية لإنبات دلالة الحزن والانكسارات، كانت خصبة جداً، فعبد الأمير لم يجد صعوبة في التعبير عن الأحزان المقيمة في رأسه، غير المهاجرة والشاهدة على زمانه الأسود المنكود . والمرتسم الآتي يوضح تعاظم الضغط على هذا الرأس :



أمّا قصيدة (ليس لي غيري)[٩] فتبدو كأنها كُتِبت لإقناع الذات ومواساتها على مرارة الوحدة، أن تعيش مكتفية بنفسها، ولا تثق بأحد إلا بذاتها، لتندد بمجتمع ممسوخ يحمل سياط الإقصاء بكلتا يديه :

ليس لي غيري
أنا صديق لي
مخلصٌ جداً ، لنفسي
طيبٌ جداً ، معي
فإذا بكيتُ
فأنما أبكي لنفسي
وأذا تعبتُ
فإنما تعبي لنفسي
صديقتي .. نفسي

وزوجتي .. نفسي

وأنا حبيبي

ليس لي من أحدٍ غيري

وهو يشير إلى جملة حقائق من ضمنها أن لا صديق له إلا نفسه، هذا الصديق (مخلص جداً، طيب جداً) يشاركه (البكاء والتعب)، و ليس كما يفعل الأخرون يشاركونه (الفرح والراحة) وينسحبون سريعاً بعدما خيمت المصائب على قلبه، يتركونه بلا (صديق، زوجة، حبيبة) إلا لنفس باذخة الغربة. فكلمة (نفسي) المتكررة هي تسويغ لمصاعبِ وحشةِ ذاتٍ، هَرُمَتْ ولم تَهرُم وحدتها بعد، وهي إسكار لنفس بالغت في التغرب الروحي، فجعلت النفس من الذات(صديقة وزوجة وحبيبة) مخلصة جداً وطيبة جداً، تواسي عند البكاء والتعب وتخفف الكلف والنصب، الذي يعتري الروح أوقات الانهيار.

هذا التكرار العمودي يضفي تماسكاً على النص وجمالاً إيقاعياً، بالإضافة إلى كونه يبرز كحاجة ذاتية ملحة، لإثبات قدرة الذات على تجاوز المصاعب والمحن فردياً دونما الحاجة إلى جحافل المنافقين والمتلونين، الذين يرومون الإطاحة بعبد الأمير جرص، فيستحضرها ليبعد احتمالية استدرار عطف الآخرين واستجداء اهتماماتهم، حتى لا يظن ظان انه ضعف.

إن الشاعر قد أضفى نغماً موسيقياً متميزاً على النص ،آتيا من (نفسي) المتكررة أولاً بسينها الدالة على الوسواس الداخلي، والمتناسبة مع ثيمة الموضوع. و(ياء المتكلم) ثانياً ،التي شحنت القصيدة بشحنة موسيقية، حدت بها نحو ضفاف الإبداع الممتزج بالحزن، في خطاب متجه من الذات الشاعرة وإليها، وهو إلى نفسه، مهتدياً بها في إذهاب هذا الشعور الفجائعي المكتظ بالخيبة، فـ(نفسي المتكررة) تجيء مالئة لهوة عظمى، هي احتشاد لعبد الأمير جرص بكليته ضد العالم الآخر، (الأنا / الغير) أو محاولة لترجيح احتشاد وقوة بعد ضعف، وقلة بعد كثرة في عالم جرصي قفر، لاساكن فيه .

والقصيدة بأكملها اعتراف هستيري (بالوحدة)، ارتصفت فيها ضمائر المتكلم من السطر الأول حتى الأخير، فطغت تلك الضمائر حاملة معها صوت عبد الأمير المتواري خلف دهليز النص الطافح بـ(الأنا)، خالقاً بذلك عالماً وسيعاً يسكنه، لائذاً من جحيم الوحدة. وبهذا يعمل الضمير الياء على تحقيق وظيفة ايحائية مثلى، ويحضر بوصفه نواة أيقونية فاعلة .

ويعقد عبد الأمير في المقطع الأخير من قصيدة (نص من الوحدة)[١٠] علاقة متميزة بين اللغة الشعرية ذات الموسيقى الداخلية النابعة من التكرار المقطعي وبين الصورة البصرية الدينامية، بدقة بالغة:

الوحدةُ شاسعةٌ ... ولو كانت

ثقباً في إبرة ..

ها هي الوحدةُ

انظري اليها

ها هي الوحدةُ

انظري اليها !!

فلا يخفى أن تكرار المقطع، قد أشار الى معنى خفي مستحكم في نفسيته، فهيمنة لفظة (الوحدة) الطافية في سطح النص لفظياً على كلمة (الوحدة) نفسياً، وسيطرتها قد عملت على تلوين الخريطة النصية صوتياً بلون الترقب، والمقطع الذي صُدرَ بـ(ها) التنبيهية الداخلة على اسم الإشارة (هي)، لفت انتباهنا ووجه أنظارنا صوب الحقائق المريرة التي لفت

حياة الشاعر، حتى بدأ يصف الوحدة (بالموت الكابوسي) الجاثم على صدره، ليتضايق مداها تارة و يتشاسع تارة اخرى، فحياته بالوحدة وأن كانت ضيقة كثقب في ابرة، فهي بيداء مقفرة وشاسعة .

إنه يرى الوحدة بأم عينيه ويشخصها، بل حتى أنه يشير إليها بجملتين مصطفتين مكرورتين كاصطفاف خيباته وأحزانه، وبوساطتها يعمد على تحويل شعور الوحدة غير الملموس الى صورته الملموسة، والمشار اليها بالبنانة بـ(ها هي)، وبهذه الصورة تحديداً نجد تجلي عزلته الروحية ووحدته في أعظم اشكالها، وهذا ما دل التكرار المقطعي عليه أساساً وبوضوح.

ولأن التكرار يؤدي دوراً تعبيرياً واضحاً يوحي بشكل آلي بسيطرة العنصر المكرر، الذي يعنى به الشاعر أكثر من عنايته بسواه؛ ليخلق جواً نغمياً ممتعاً [١١]، فقد استفاد عبد الأمير جرص منه في توليد النغم وتقويته، وبخلق إيقاعات داخلية متناغمة مع حالته النفسية، مع احتفاظه قدر الإمكان بقوة العبارة المكررة وعظمتها، حتى لا تفقد رونقها وتصمد امام تهمة الرتابة، وكي تدلّ حق الدلالة على اسلوبه وعمّا في دواخله. ولكون التكرار في حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فهو بمثابة دلالة نفسية قيمة (يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة)[١٢] تثري النصوص فنياً. فقد تحالف عنوان القصيدة (صرخة)[١٣] مع النص الشعري في رفد النص صوتياً، بإيثار بنية (صرخ) كبنية عنوانية عاكسة لذاتها ودالة على النص الشعري، فالصرخة هي الصيحة الشديدة، التي نرصد عن طريقها دلالة الاستغاثة بلا مغيث أو منجٍ، وتوحي بأن الظلم قد أنشب أظفاره بالجنوبيين، فصراخهم قد بلغ ذروته وآن أوانه، والأضطراب قد تجاوز مداه، حتى بدا كأنه يصطدم بعضه ببعض، إلا أن لا أذن له صاغية ولا نجدة متوقعة، والصراخ في شدة إطباقه وتراصف إيقاعه من توالي الصاد والراء والخاء والتاء، تلك الأصوات المنفعلة المستجيرة، قد أبرزت الدلالة وعمقتها ، فهو يقول :

وكيف حال الله في الأهوار

هل مازال يغرق...؟

كلما (برديّة) مرّت

أو كلما (بنيّة) مرّت

كيف حالك

ونلاحظ هيمنة صوت (الراء) ذي الذلاقة الترددية التكرارية واستحكامه المتكرر لـ(١٩) مرة تسبر أغوار النص، عبر الفاظ (الأهوار، يغرق، بردية، مرّت، كصرخة، الربّ، رفضنا، أكبر، منارات، ظهر، الرفض) وتنساب شعاعياً وتحرره من الصنمية والجمود الموسيقي الذي قد يعتريه، عند غياب التشكيل الواعي، الذي لا تتغمد فيه روح الشاعر، فصوت الراء المتكرر، يعطي دلالة على الإلحاح في طلب الشيء، ويترك أثراً بالغاً في نفسية المتلقي ويعلق صداه في ذهنه، لهذا عمّق حضوره روح التمرد الملتهبة وصاعد وجوده من نبرة التحدي، فبدت القصيدة من خلاله، وكأنها نداء تحفيزي صارخ ومندد بأعلى صوته ضد القمع، الذي طال أهل الجنوب بعد انتفاضة (١٩٩١)، الذي شكلت اعظم ثورة تحدى فيها العراقيون (النظام السلطوي) وجهاً لوجه، و لهذا جوبهوا بقسوة وعنف شديدين، وصوت الراء الذي وظف هنا، أسهم في إدامة زخم الدلالة الصوتية وكثافتها للنص بأكمله، وجاء معبراً عن عظم الوقفة التي وقفها الجنوبيون بوجه مستلبي الحقوق والحريات :

أيّها الربُ الجنوبي

يا رفضنا العالي...

أنتَ أكبر من جوامعهم

وأكبر من مآذنهم

وأكبر

من منارات حفظنا صمتها

عن ظهر قلب...

الرفضُ أكبر

الرفضُ أكبر

الرفضُ أكبر...

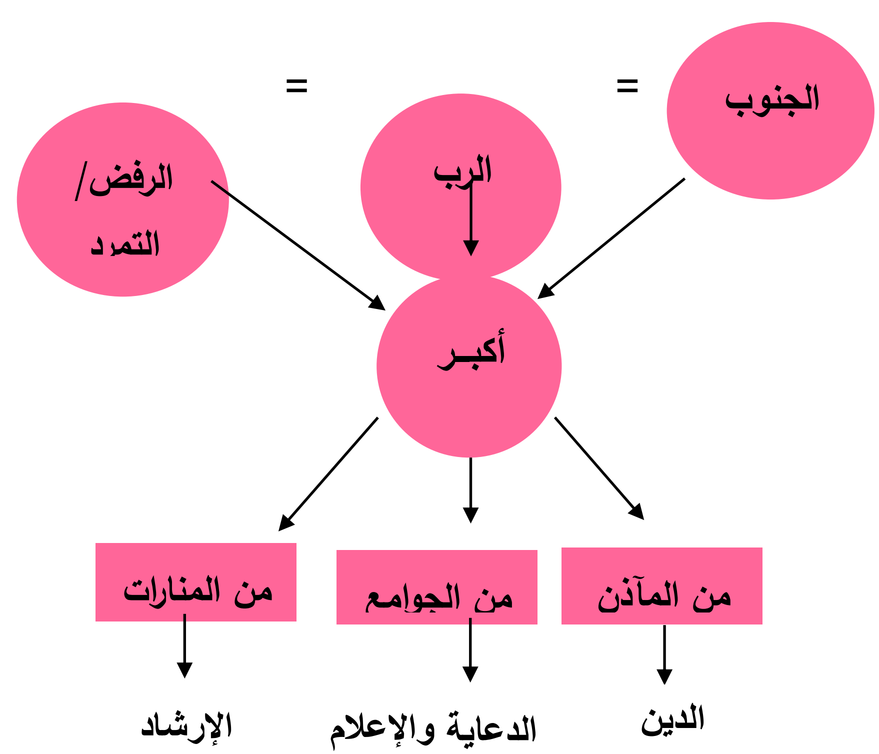
لا إله

سوى

الجنوب!

وكأنما جُمَل الرفض جاءت نداء أكبر من نداء جوامعهم وأعلى من صوت مآذنهم، إيذاناً باشتعال جذوة التمرد الكبرى التي قدح زنادها الجنوبيون، بعد أن هيمن عليهم القهر واستحكم على ذواتهم الألم، فعيون النظام و مناراته لم توجه الضوء إلا عليهم، ولم تعاقب أحداً سواهم، لهذا استغل (عبد الأمير) طريقة ارتسام الجمل المتعاقبة هندسياً في النص في تعضيد الدلالة الصوتية، وجعلها تكبيراً مستجيراً منفعلاً بوجه جوامع السلطة، بوصفها وسائل الدعاية الصدامية الأولى، يستنهض العزائم الجنوبية من جهة، ويقبح النظام السلطوي الذي استباح تلك الرقعة، ونصب نفسه رباً عليها من جهة أخرى .

و لاشك أن التكثيف الجملي الحاصل بفعل التكرارات المتوالية (انت اكبر / الرفض اكبر) يعمل على إكساب القصيدة موسيقى خاصة ونغمة هتافية صاخبة ، ترن أنيناً وتأن رنيناً ، تسهم هي أيضاً في إخصاب بنية الإيقاع الداخلي وتنميها :



وعند التأمل في المقطع الأخير من قصيدة (أحدب إلا من استقامتك) [١٤] نجد أن النص يتغذى على البنى التكرارية ذات الطاقة الشعرية العالية، التي تعّد حيثية من حيثيات الإيقاع الموسيقية، فيقول :

المطالبةُ ستكونُ أشدَ في الأيام القادمة

ستكونُ حياتي أكثر حدة من سابقتها

سأدعوك بالنهر

ثم اغرقُكَ بعدد لا حصر له من التغاضي

هذا الأحدبُ لا يمكن أن يكون مستقيماً

هذا المعوجُ لا يمكنه الاستقامة في الحب

أعدك أن يكون أكثر تقوساً في الأيام القادمة

أعدك بالتغاضي وبعدم الاستقامة

أعدك بالفقر

أن أكون أكثر جوعاً وعرياً

ولما كان الشعر تعبيراً عما يجول في خاطر صاحبه من قضايا ووقائع وأحداث، ويصدر عن ذات ملهمة وشعور حيّ وذوق قويم[١٥]، نجد أن تكرار جملة (أعدك) المعبرة عن الذات في النص، ذات صلة بجزئية من جزئيات الموقف الذي ترصده القصيدة ، لذلك تتخذ تشكيلاً مغايراً عن التشكيل السابق، مما جعل التكرار يفتح افاقاً جديدة للنفاذ الى فكرة القصيدة ومضمونها. وكأن الارتكاز على الضربات الإيقاعية الحادة التي مال إليها عبد الأمير، كـ(ستكون أشد/ ستكون أكثر حدة)، (هذا الأحدب/ هذا الأعوج)، (أعدك بالتغاضي/ أعدك بالفقر) تتجوهر فيها هموم الرؤى المثقلة بهموم المصير، والتي تتسع لتكون فجوة التوتر النصية التي تنبثق عنها ترددات موسيقية، تُجسّر بين الاعترافات المتوالية، فجملة :

(هذا الأحدب لا يمكن أن يكون مستقيــماً)

(هذا الأعوج لا يمكنه الاستقامة في الحب)

هي مكاشفة عبد الأمير لحبيبته بحقائق متراكبة ، تماثل تراكب الجمل شعرياً، هذه الحقائق التي يقدمها، تنهض بوصفها معطيات واقعية يبني عليها جلّ وعوده، التي استعد أن يهيلها على مسامع الحبيبة، لا بل يجعل منها مرتكز القصيدة الأساس، إذ إن جملة (أعدك) المتكررة ذات البعد الإيحائي المنسجم مع الموقف، الذي أراد عبد الأمير جرص التعبير عنه، جاءت لثلاث مرات متعاقبة، بوصفها وسيلة لغوية مقصودة، تعمل على تدفق الحركة الإيقاعية في عروق النص، مصورة حجم الإحباط الذي ينتاب نفسية الشاعر، فهو يعد الحبيبة بتقوس مظهره وانحنائه، كما تقوست وانحنت أحلامه، يعدها بـ(اللامبالاة) والجوع والفقر، مستشرفاً مستقبله وقادم أيامه، التي ستغدو أكثر حدةً وتوتراً عما مضى، فغدا النص بأكمله علامة دالة على التياث الواقع بالأوصاب.

وتمكن (جرص) من احياء روح نصه صوتياً وتركيبياً ودلالياً، من خلال تحركه عبر ثلاثة مشاهد تكرارية أقامها بصورة متناوبة دلالياً (ستكون أشد)، (ستكون حياتي)، (هذا الأحدب)، (هذا المعوج)، (أعدك أن يكون) ، (أعدك بالتغاضي) وقد أحدثت ايقاعاً متناوباً هي أيضاً .

الخاتمة :

لقد شكل التكرار ظاهرة صوتية فنية، لها حجمها المتميز في نصوص عبد الأمير جرص، فعن طريق هذا النمط الأسلوبي تمكن الشاعر من سكب قصائده في قوالب إيقاعية داخلية متنوعة، جاعلاً منه أداة جمالية تخدم النص، وتبث فيه روحاً جديدة، لما لهذا الاسلوب من قدرة على التعبير عن رؤية الشاعر الذاتية وعما يدور في ذهنه، مصوراً الآمه وتمزقه النفسي وغربته الروحية على أكمل وجه .

فهذا الأسلوب الذي قد وُظِف توظيفاً ناجعاً من قبل الشاعر، بطريقة فنية مستحدثة، جاء أفقياً مرة، وعمودياً مرة أخرى، على شكل سلسلة متوزعة، على أختلاف أشكال حضوره في النص الشعري الجرصي، أدى دوراً أساسياً في تدعيم القيم الصوتية الداخلية، وتعزيز الجرس الإيقاعي، فعمل مثل منبه دلالي، يوجه الذهن على حقيقة ملحة، متكررة بجمل، أو ألفاظ خلال قوالب متماثلة، يربط بينها أثر ما، بطريقة عفوية غير متكلفة، وأسهم في تشكيل أو أعادة تشكيل بنية النص الشعري، متكفلاً بسريان التدفق المعنوي والدلالي فيه.

الهوامش :

[١]) ينظر: الشعر والتجربة، أرشيبالد ملكيش، ترجمة سلمى الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت – ١٩٧٨ : ٢٣ .

[٢]) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦ –١٩٨١ : ٢٣١. وينظر: دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، (د.ط)– ١٩٧٥: ١٠٤. وينظر: إنتاج الدلالة، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١– ١٩٨٧: ٢٦١.

[٣]) ينظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، د.صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، ط١– ١٩٦٨ :٤٧.

[٤]) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة، (د.ط)– ١٩٨٨: ١٠٩. وينظر: بنية التكرار في شعر أدونيس، محمد مصطفى كلاب، مجلة الجامعة الاسلامية للبحوث الانسانية، المجلد ٢٣، العدد الأول، غزة، يناير– ٢٠١٥ : ٧٠.

[٥]) الاعمال الشعرية، عبد الامير جرص، دار مخطوطات للطباعة والنشر، هولندا – ٢٠١٤ : ٤٢.

[٦]) خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، حسن عباس، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا– ١٩٩٨ : ٥٩ .

[٧]) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار للنشر والتوزيع، الأردن، ط١– ١٩٨٥ : ٣٠.

[٨]) الاعمال الشعرية : ٢٣٢ .

[٩]) الاعمال الشعرية : ١٢٦ .

[١٠]) الاعمال الشعرية : ٢١٠ .

[١١]) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١– ١٩٧٩ : ٣٣٨ .

[١٢]) ينظر: قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : ٢٤٢ .

[١٣]) الاعمال الشعرية : ٩٣ .

[١٤]) الاعمال الشعرية : ١٤٤ .

[١٥]) ينظر : فصول في النقد عند العقاد ، محمد خليفة التونسي ، مطبعة دار الهنا ، مصر – د.س: ٨٧ . وينظر: دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، محسن أطيمش ، دار الرشيد ، بغداد – ١٩٨٢ : ٤٨

المصادر :

١. الاعمال الشعرية الكاملة، عبد الامير جرص، دار مخطوطات للطباعة والنشر، هولندا– ٢٠١٤.
٢. إنتاج الدلالة، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١– ١٩٨٧.
٣. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة، (د.ط) – ١٩٨٨.
٤. بنية التكرار في شعر أدونيس، ينظر : بنية التكرار في شعر أدونيس، محمد مصطفى كلاب، مجلة الجامعة الاسلامية للبحوث الانسانية، المجلد ٢٣، العدد الأول، غزة، يناير– ٢٠١٥.
٥. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ – ١٩٧٩.
٦. خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، حسن عباس، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا– ١٩٩٨.
٧. دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، (د.ط)– ١٩٧٥.
٨. دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطيمش، دار الرشيد، بغداد – ١٩٨٢.
٩. الشعر والتجربة، أرشيبالد ملكيش، ترجمة سلمى الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت – ١٩٧٨.
١٠. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، د.صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، ط١– ١٩٦٨.
١١. عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار للنشر والتوزيع، الأردن، ط١– ١٩٨٥.
١٢. فصول في النقد عند العقاد، محمد خليفة التونسي ، مطبعة دار الهنا ، مصر – د.س .
١٣. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦ –١٩٨١.